

HOLLYWOOD, HAYS ET HAWKS – pour une zoologie du cinéma américain.

A propos de « L'impossible Monsieur Bébé » 1938 de Howard HAWKS.

« C'est curieux, il n'y a pas de léopard dans le Connecticut. »

Le major Applegate.

1) Hollywood Babylone (le cinéma pré-code) :

Le tout début des années 30 représente à Hollywood un moment très particulier que l'on nommera après coup, l'ère du cinéma pré-code. Il s'agit d'une vague de film – souvent à caractère social et politique – en prise directe avec la réalité d'une époque. Ce moment correspond également à l'avènement du cinéma sonore dans des films où la liberté de parole est, rétrospectivement, stupéfiante. On y aborde en effet, et de manière frontale, tous les thèmes qui seront, par la suite, gommés par le code de production mis en place par les studios eux-mêmes à l'initiative des ligues de bonne moralité. Le sexe et son utilisation par les médias et le commerce (« *Search for beauty* » 1934 de Earl C. Kenton qui préfigure totalement en dressant déjà la critique le modèle de la société de consommation qui règnera après-guerre), le communisme (« *Heroes for sale* » 1934 de William Wellman), la crise économique et ses ravages (« *Wild boys on the road* » 1933 de Wellman encore) ou bien la condition difficile des femmes dépendantes des hommes (« *Midnight Mary* » 1933 de Wellman toujours ou encore « *Baby face* » 1933 de Alfred E. Green). C'est ce ton direct et ce rapport frontal au réel qui va disparaître du cinéma hollywoodien avec le code Hays.



« *Baby face* » 1933 d'Alfred E. Green.



« *Search for beauty* » 1934 d'Earl C. Kenton.

Si la décision d'instaurer un code de censure à Hollywood se décide en mars 1930 à la suite de plusieurs faits divers retentissants (l'affaire Roscoe « Fatty » Arbuckle en septembre 1921, le meurtre du réalisateur William Desmond Taylor, retrouvé abattu chez lui le 2 février 1922, etc.), le fameux code « Hays » (du nom du sénateur William Hays, président de la *Motion Pictures Producers and distributors Association*) ne sera véritablement appliqué qu'à partir de 1934, et jusqu'en 1966.

Ce code de production vise à limiter les manifestations du sexe et de la violence à l'écran. La vague de « gangsters movies » qui triomphe sur les écrans alors que la Dépression fait rage dans tout le pays va achever d'attirer les foudres de la censure sur Hollywood. « *Little Caesar* » de Mervyn LeRoy, « *L'ennemi public* » de William Wellmann et surtout le « *Scarface* » d'Howard Hawks, tous trois réalisés en 1931-1932, vont ainsi être jugés immoraux et également d'avoir un effet particulièrement néfaste sur le public qui vient en masse dans les salles pour les voir. Ces films mettent en avant le caractère immature, caractériel, pulsionnel de personnages principaux qui commettent les pires crimes pour accéder au rêve américain. Ainsi, dans le « *Scarface* » de Howard Hawks, « *The world is yours* », l'accroche publicitaire qui s'affiche partout en ville, est prise au pied de la lettre par Tony Camonte.

En mettant en scène « *Tirez sur le pianiste* », adapté d'un roman noir de David Goodis, en 1961, François Truffaut va réaliser qu'il déteste le film de gangsters, leur univers viril, leur mépris des femmes, leur violence systématique. Le seul de ces films des années 30 qui va encore trouver grâce à ses yeux sera le film d'Howard Hawks parce que le cinéaste américain y dirigeait son acteur, Paul Muni, de manière parfaitement simiesque. « N'oublions pas que Howard Hawks est un moraliste ; loin de marquer de la sympathie pour ses personnages, il les accable de tout son mépris ; pour lui, Tony Camonte est un abruti, un dégénéré et, très délibérément, il a dirigé Paul Muni de manière à le faire ressembler à un singe, les bras en

demi-cercles, le visage grimaçant. »¹ Scarface est ainsi un être frustré, primitif dont la gestuelle, et celles de ses « gorilles », se calque sur celle du primate. La fin tragique de Scarface n'est ainsi pas sans rappeler le caractère spectaculaire de la mort d'un autre primate célèbre des années 30, King Kong, tous deux tombant sous les balles des autorités au sommet d'un immeuble.

Ainsi y-aura-t-il tout au long des années 30, 40 puis 50, une mode du film dit de « jungle » et même de « singes » où l'animal servira successivement différentes métaphores en fonction des transformations sociales de la société américaine (c'est bien entendu d'un rapport entre blancs et noirs dont il sera toujours plus ou moins question, c'est à dire en l'occurrence du regard fantasmatique que le blanc porte sur le noir : tantôt bête de somme, bête sauvage, bête de sexe). Le rapport au désir, à la fascination sexuelle sera prédominant dans des films à la production très différentes les uns des autres : du film de prestige tel que « Blonde Vénus » de Josef Von Sternberg à la série B, voire Z telle que « La fiancée du gorille » de Curt Siodmak, en passant bien entendu par l'épouvante - « Le double assassinat dans la rue Morgue » de Robert Florey – ou le film d'aventures grand teint que symbolise à merveille la série des Tarzan produite par la MGM avec Johnny Weissmuller dans le rôle-titre.

2) Instauration du code de production :

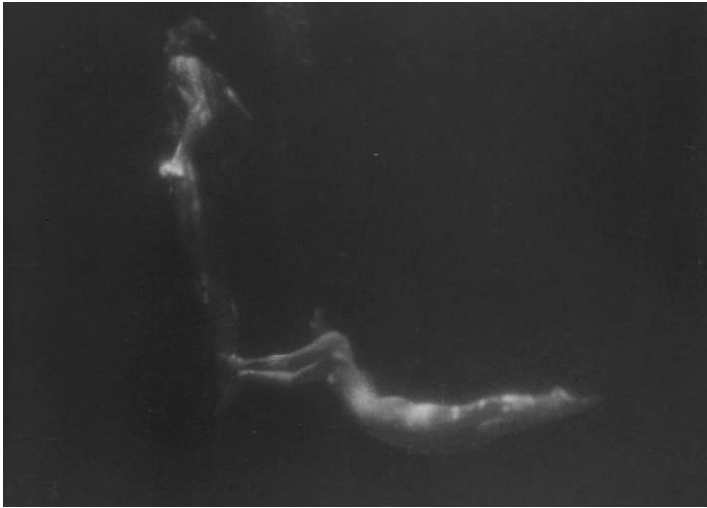
La série des Tarzans est en fait particulièrement emblématique du passage du cinéma pré-code au cinéma voulu et promu par la commission de censure emmenée par Joseph Breen. Sans doute parce que ces films ne sont pas réalisés par des auteurs mais par des artisans consciencieux, soucieux de livrer des produits conformes à la volonté de l'industrie.

Si la série regorge de préjugés à l'évidence racistes (le traitement de la figure de l'homme noir s'inscrit dans la plus banale et revendiquée des logiques coloniales), elle n'en demeure pas moins, sur le strict plan visuel, tout à fait passionnante et parfaitement représentative d'un imaginaire occidental que l'invention du cinéma aura grandement contribué à se déplacer vers l'exotisme en général et le continent africain en particulier (les frères Lumière dès la toute fin du 19^{ème} siècle avaient déjà envoyé des opérateurs aux quatre coins du globe et le dépaysement procuré aux couches populaires par le cinéma – ce moyen de transport en commun propice aux voyages immobiles – n'est pas sans lien avec son immense succès).

Le deuxième volet de la série, seul film réalisé par le chef du département décors de la Metro-Goldwyn-Mayer, Cedric Gibbons, est particulièrement représentatif de l'ère pré-code pourtant finissante au moment de la sortie du film. On assiste ainsi, dans l'une des premières séquences du film, à une sorte de marivaudage originel entre Jane et cette figure d'animalité en voie de civilisation qu'est Tarzan. La scène sous-marine de la séquence est particulièrement saisissante puisque le spectateur lambda peut y voir Maureen O'Sullivan, l'interprète de Jane,

1-François Truffaut à propos de « Scarface » in « Les films de ma vie », collection Champs, Editions Flammarion, Paris, 1975, p.96.

y évoluer avec grâce sous l'eau, entièrement nue. Si la référence biblique traverse la séquence – n'y voit-on pas un Éden uniquement peuplé d'un homme et d'une femme – la notion de péché y est absente. En effet, le mélange d'érotisme de fait et de jeux enfantins (Tarzan est présenté – non sans préjugé – comme une sorte d'homme-enfant car il ne possède pas la langue orale) propose une relecture presque païenne de la Genèse. Cette variation autour du mythe d'Adam et Eve, du moins au tout début du deuxième volet de la saga MGM, est pour le moins marquée par le motif de la nudité et de l'absence de culpabilité dans le rapport au corps (de la part des personnages comme du metteur-en-scène).



« *Tarzan and his mate* » 1934 de Cedric Gibbons et Jack Conway.

De manière exemplaire, la comparaison entre « *Tarzan et sa compagne* » réalisé en 1934 et sa suite, « *Tarzan trouve un fils* » en 1936, est révélatrice de ce moment où, fin 1934, le code de censure – dit aussi code de production puisqu'il fut mis en place par les studios hollywoodiens eux-mêmes – sera finalement appliqué. Les titres n'évoquent bien entendu pas les mêmes situations. Si l'érotisme est implicite quant au sujet même de deuxième film, le troisième opus utilise en verbe (« trouve ») qui élimine d'emblée la thématique sexuelle au profit de celle de la famille.



« *Tarzan finds a son* » 1936 de Richard Thorpe.

Comme le rappelle Jacqueline Nacache, c'est donc un cinéma du double sens qui va naître avec le code de production, et ce dans la mesure où il s'agit moins de rendre la sexualité implicite que de la faire purement et simplement disparaître du récit : « [...], dès la fin des années trente, et jusqu'à la toute fin de la période classique, les limitations imposées par l'autocensure font de la frustration sexuelle un des sujets favoris des scénaristes de Hollywood, tant dans la comédie que dans le drame : *New-York-Miami*, *Cette sacrée vérité*, *La huitième femme de Barbe Bleue*, *La féline*, *Gilda*, *Thé et sympathie*, *La fièvre dans le sang*, *Certains l'aiment chaud*, *Marnie*... Lorsque cet univers rencontre celui d'un dramaturge comme Tennessee Williams, chez lequel domine la thématique de la frustration, celle-ci s'exalte dans des films comme *Un tramway nommé désir*, *Baby Doll*, *La chatte sur un toit brûlant*. Et l'on voit bien à quel point le thème du « sexe interdit » s'aiguise des années trente aux années cinquante, en comparant à *Mon épouse favorite* (*My favorite wife*, G. Kanin, 1940) son remake *Pousse-toi, chérie* (*Move over, Darling*, M. Gordon, 1963) et l'énergie qui y est déployée pour empêcher une nuit de noces illégitime.

Dans les scénarios de la frustration sexuelle, le sexe peut se trouver au centre de toutes les pensées, de tous les discours, sans conséquence gênante du point de vue du censeur. Non seulement l'ellipse sexuelle n'est pas à l'ordre du jour dans ces films, mais elle y est impossible : dans *Gilda* par exemple, puisque Johnny Farrell repousse le désir affiché de Gilda, tout comme Brick Pollitt repoussera celui de Maggie dans *La chatte sur un toit brûlant*, et pour les mêmes raisons (fidélité à un ami mort, avec, dans les deux cas, suspicion d'homosexualité). Les deux films démontrent que le sexuel n'occupe jamais plus d'espace que lorsqu'on lui refuse l'abri de l'infilmé. »²

3) Censure, double sens et animalité :

Dans un tel contexte, scénaristes et cinéastes vont devoir trouver les objets transitionnels nécessaires à l'évocation de la sexualité. L'animal va jouer ce rôle. L'érotisme exotique de « *Blonde Vénus* », que réalise en 1932 Joseph Von Sternberg, préfigure totalement le grand succès des années 30 que réaliseront l'année suivante Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, « *King Kong* ». Si l'on considère qu'un cinéma industriel est tout particulièrement en capacité d'exprimer un imaginaire collectif alors il faut également considérer que cet imaginaire tout à la fois exotique et érotique, qui va construire à l'écran comme dans les esprits un continent africain fantasmatique, est riche de significations concernant le rapport des États-Unis à leur propre puritanisme. La femme et le singe partagent cette communauté de destin qui consiste à être de purs objets de désir ou de peur dans le regard de l'homme... Cette même année 1932, nous l'avons évoqué, l'interprétation simiesque de Paul Muni en Tony Camonte dans le « *Scarface* » d'Howard Hawks préfigure le final de *King Kong*, le gangster comme le singe géant – contrevenants bestiaux à la loi des hommes – tombant tous deux sous les balles de l'autorité.

2 - Jacqueline Nacache, « *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé* », Éditions l'Harmattan, Paris, 2001, p. 257.



« *Blonde Venus* » 1932 de Joseph Von Sternberg.

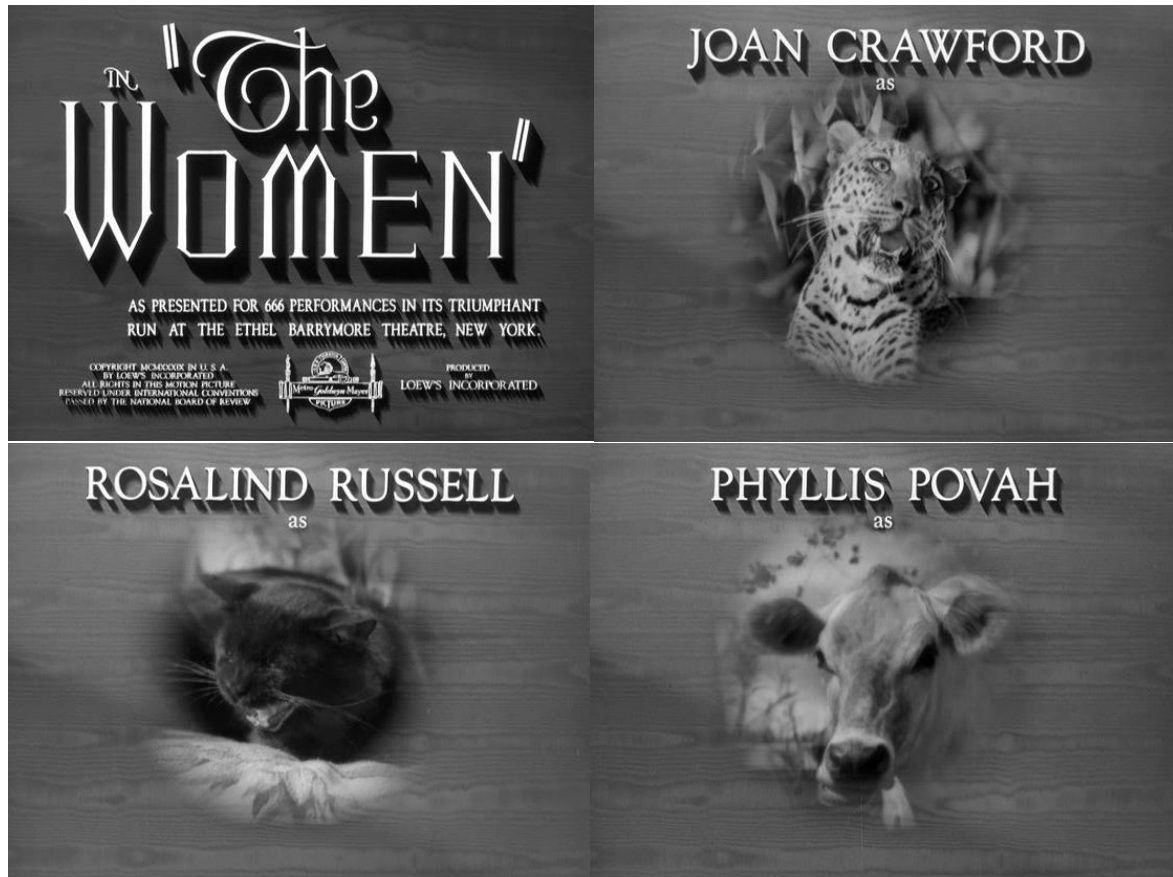
Le motif du singe est ainsi et tout à la fois le centre d'une imagerie raciste (le traitement des porteurs dans la série des Tarzan et plus généralement la place mineure réservée aux noirs dans les films produits par Hollywood, l'interdiction de traiter de certains thèmes politiques et/ou sociaux tels que le lynchage, etc.) et d'une imagerie érotique (King Kong et ses 15 mètres de désir pur, l'image de l'esclave – ancienne « bête de somme » devenu « bête sauvage »! –, le sous-genre du film de gorille criminel, etc.). La figure de Tarzan – « l'homme-singe » – synthétise ces deux aspects : désiré par le personnage féminin et haï par les personnages masculins, il correspond au fantasme d'un homme noir « politiquement correct » à l'ère d'une violente ségrégation (le personnage semble perçu comme un hybride entre un grand singe et un homme blanc).

L'hybridation entre l'être humain et l'animal est ainsi convoquée par Hollywood pour aborder, en dépit du code de censure, le thème refoulé de la sexualité. Paradoxalement, c'est ainsi tout un rapport au réel qui va se jouer dans le cadre du cinéma fantastique : la figure simiesque de Mr Hyde dans les deux adaptations de Rouben Mamoulian en 1934 et de Victor Fleming en 1941 du roman de Robert Louis Stevenson, la femme-chat de « *La féline* » réalisé par Jacques Tourneur en 1941 également...



D'une manière générale, la femme est présentée par Hollywood à la fin des années 30 comme un animal plus ou moins dangereux : on songe au générique du « *Women* » de George Cukor en 1938 qui use de la figure de style de la personnification chère aux auteurs de fables pour caractériser l'ensemble de sa distribution. Chaque actrice se voit ainsi représentée sous une

forme animale qui est censée correspondre à l'image plus ou moins consciente que le public se fait de chaque actrice. Ce type de représentation préfigure le modèle de la femme fatale que promouvra Hollywood dans les années 40, expression ambiguë d'une angoisse toute masculine face à la place grandissante occupée par le féminin dans la société et de la situation par ailleurs délicate des femmes en cette période économique et politique très instable.



« The women » 1939 de George Cukor.

4) Howard Hawks, cinéaste animalier :

La femme hawksienne va être, d'une certaine manière, l'expression la plus sophistiquée de cette inquiétude considérablement mâtinée de désir et d'admiration. Si le cinéaste fait rétrospectivement figure de « mâle alpha » au sein de l'écosystème hollywoodien, décidant toujours de chacun de ses projets sans être soumis au salariat d'un studio, sa misogynie proverbiale ne s'exprime en aucun cas par le mépris à l'égard du féminin mais, au contraire, par la construction d'une place de choix, à l'égal de l'homme par rapport auquel elle fait figure de principale menace. Si l'homme selon Howard Hawks est destiné à régner en maître incontesté sur la nature, la femme – et la société qu'elle représente – est l'obstacle majeur qui se dresse sur son chemin. Ainsi en va-t-il de la princesse indienne de « The big sky » en 1952, qui, si elle constitue d'une monnaie d'échange appréciable pour la conquête de nouveaux territoires, n'en demeure pas moins une source de division pour les deux protagonistes principaux, tous deux amoureux d'elle. L'opposition nature et société est ici très sensible : si la première permet à l'homme d'exploiter pleinement son potentiel, la seconde, à l'inverse, le

contraint, le limite, l'empêche jusqu'à le maintenir en état d'enfance, le réduire parfois à l'impuissance. C'est le cas dans bon nombre de comédies hawksiennes, « *Bringing up Baby* » en premier lieu.

« Comédie humaine naturaliste – écrit Pierre Berthomieu –, l'univers de Hawks est un cinéma des espèces régies par une forme de burlesque primitif, atavique. Selon une idée propre au genre – voir le générique de *Femmes* (*Women*, 1939), de George Cukor, où chaque actrice nous l'avons vu est comparée à un animal –, la comédie hawksienne ramène ses héros à des comportements pulsionnels et bestiaux, idée complètement exprimée par « *Chérie, je me sens rajeunir* », où un chimpanzé verse par erreur dans le réservoir d'eau de l'étage le sérum de jouvence inventé par Cary Grant. L'énergie délirante que le cinéaste recherche dans sa direction corporelle s'exprime grâce à Grant, Ginger Rogers et Charles Coburn, qui régressent mentalement en gardant leurs corps adultes.

Situé en plein univers du safari, « *Hatari !* » (« danger » en dialecte swahili) est une formulation idéale de l'univers hawksien. Les espèces cohabitent et leurs relations diverses modifient périodiquement l'orientation du film. La chasse au rhinocéros crée les scènes d'action physique, et fait planer une aura de machisme héroïque (conquérir le grand animal). Mais les animaux interviennent aussi comme acteurs érotiques, tel ce léopard qui pénètre dans la salle de bain de Dallas (Elsa Martinelli), ou comme guides sentimentaux : c'est un bébé éléphant qui aide John Wayne et ses amis à poursuivre Dallas à la fin du film. Hawks examine d'ailleurs le groupe de chasseurs et de leurs femmes comme un groupe-test au sein duquel s'exprimerait le catalogue des pulsions. »³

Non content d'être présent dans la direction d'acteur du cinéaste (« *Scarface* » nous l'avons dit, mais également « *Bringing up Baby* » où Cary Grant fait, littéralement, le chien à la recherche d'un os), l'animalité est incarnée très directement par tout un bestiaire symbolique dans les films du cinéaste. L'homme et l'enfant, possesseurs respectifs d'un taureau pour l'un et d'une vache pour l'autre, vont ainsi donner naissance à un vaste ranch au début de « *Red river* » ; cette même figure du taureau figurera métaphoriquement l'humiliation de l'adjoint du shérif au début de « *Rio Bravo* » en connotant l'ouverture du film d'un soupçon de tauromachie ; sur un mode plus ludique, le dindon de « *Sergeant York* » fournira au personnage éponyme le moyen le plus sûr d'abattre les tireurs allemands en leur faisant sortir la tête de la tranchée attirés par l'imitation de l'intrigant gloussement de l'oiseau ; le cheval n'est pas en reste sur l'arche que constitue la filmographie de Hawks : central dans la discussion ostensiblement sexuelle qui le convoque dans « *The big sleep* », il devient le moyen pour Cary Grant de changer symboliquement de sexe dans « *I was a war male bride* » en se faisant une perruque de la queue d'un étalon lors de l'une des dernières séquences du film, parachevant en cela une métamorphose commencée dans « *Bringing up Baby* » et par cette robe de chambre outrageusement et désespérément portée par David Huxley ; l'usage de l'animal dans l'œuvre hawksienne prendra volontiers avec le temps un tour cartoonesque à l'image de cet ours juché sur un vélomoteur dans « *Man's favorite sport* » ; rappelons enfin que l'héroïne

3 - Pierre Berthomieu, « Hollywood classique – le temps des géants », éditions Rouge Profond, Paris, p.274.

de « *The thing from another world* » compare le héros à une pieuvre⁴ lorsqu'elle évoque une nuit d'amour passée ensemble. Si ce dernier film est reconnu comme mineur dans la filmographie du cinéaste, il n'en délivre pas moins le sens concret de cette vision pour le moins zoologique du monde et des êtres humains qui le peuplent : en dernière analyse, l'animal le plus dangereux auquel l'homme doit faire face est bel et bien la femme elle-même, ce que la métaphore des deux léopards dans « *Bringing up Baby* » ne vient certes pas démentir. En cela, l'animal, l'animalité constitue toujours l'arrière-plan d'un film de Howard Hawks. C'est un élément fondamental pour exprimer le non-dit d'une situation ou bien encore l'intériorité d'un personnage. Que l'animal intervienne directement comme dans « *Bringing up Baby* » ou qu'il soit simplement le vecteur d'une métaphore langagière, il constitue indiscutablement le « background » de l'espèce humaine, son point de départ originel, et c'est vers cette animalité que le héros hawksien se tourne dès que se fissure le vernis très artificiel de la civilisation.



« *Red river* » 1949 de Howard Hawks.



« *Rio Bravo* » 1959 de Howard Hawks.

⁴ John Carpenter semblera d'ailleurs prendre au pied de la lettre cette remarque dans le remake qu'il réalisera 30 ans plus tard...



« *The big sleep* » 1946 de Howard Hawks.



« *I was a male bride war* » 1949 de Howard Hawks.



« *Monkey business* » 1952 de Howard Hawks.



« *The thing from another world* » 1951 de Howard Hawks.



"*Man's favorite sport*" 1964 de Howard Hawks.

5) « *Bringing up Baby* », fable animalière :



« *Hatari !* » 1962 de Howard Hawks.

La dimension de la fable animalière est une constante dans l'œuvre de Hawks, pour ne pas dire une obsession. Des séquences entières mettant en scène et en jeu des animaux sont ainsi

rejouées d'un film à l'autre. L'avant-dernière séquence de « *Bringing up, Baby* » est ainsi répétée dans « *Hatari!* » où Red Buttons singe la posture héroïque de Cary Grant face à un guépard apprivoisé, cela afin de briller aux yeux d'une jeune femme dans la salle de bain de laquelle le félin s'était introduit. Cette référence à l'un de ses propres films – dont Hawks a toujours été coutumier – signe l'aveu du caractère érotique de l'animal dans « *Bringing up baby* » : Hepburn-Susan et le(s) léopard(s) ne font qu'un dans ce mélange détonnant de grâce et d'imprévisibilité qui menace la vie rangée de Grant-David.

L'homme, en effet, s'il a construit son existence autour de l'animalité, a opté pour une version fossilisée de cette dernière. L'édifice fragile du squelette de brontosaurus tend en effet à permettre l'opposition d'une animalité vivace et dangereuse avec celle, muséifiée, du vestige d'une puissance à présent éteinte que représente le dinosaure⁵.

Le fait que la clavicule de l'imposante bête soit recherchée par David tout au long du film sous le prétexte qu'il a perdu son os (« bone » signifiant érection en argot anglais) vient de nouveau corroborer l'idée d'une fable animalière grivoise qui attribue à chaque personnage, en usant de la figure rhétorique ancienne de la personnification, une sorte d'animal totem : si la masculinité qu'incarne David était dépositaire d'une puissance ancienne à présent perdue, c'est bel et bien associé à un chien (prénomé fort humainement George) que le scientifique recherche l'os manquant.

Dès « La rançon du trône » réalisé en 1923 par Cecil B. DeMille et dont le film de Hawks est assez partiellement le remake, la femme vient perturber l'étude de l'animal – un squelette de dinosaure déjà – en substituant à cette dernière son expérimentation. Vêtue de fourrure et de plumes à la dernière mode des années folles, la séquence où elle déplace l'escabeau du chercheur et semble de fait jeter ce dernier dans la gueule menaçante d'un tyrannosaure vient expliciter si besoin était les enjeux du film de Howard Hawks et résumer sa vision des rapports entre masculin et féminin : il s'agit d'un combat de toute éternité entre deux forces qui se disputent le pouvoir au sein d'un territoire nommé « couple ». De l'équilibre de cette lutte primitive dépend l'existence de ce dernier.



⁵ On songe ici à l'ouverture de « *The Royal Tenenbaum* » où prédominent les figures animales artificielles (images, bêtes empaillées, etc.) jusqu'à l'envol d'un faucon bien réel incarnant le désir de vie qui perce sous les itinéraires déjà tracés des personnages...

Parodiant tout à la fois la posture du penseur de Rodin et du héros Shakespearien empreint de procrastination, Hamlet, la première apparition d'Huxley dans « *Bringing up Baby* » nous montre le chemin parcouru vers l'inaction pour l'homme « viril » depuis les temps préhistoriques. Ce qu'il recherche dans la patiente reconstitution de l'animal géant, c'est l'origine de la perte de son propre désir (la recherche de la pièce manquante, l'os métaphore d'érection nous l'avons dit), lui qui s'apprête à épouser son assistante dans cette morbide entreprise, une femme supposément et logiquement frigide.

Rappelons le dialogue sans davantage l'explicitier sous peine de sombrer dans la grivoiserie la plus patente :

Lui : « *C'est un os de la queue.* »

Elle : « *Vous avez essayé hier, ça n'allait pas.* »



La joie de David à la nouvelle de l'os retrouvé n'est d'ailleurs guère partagée par miss Swallow (« avaler » en anglais...). On le voit, l'obscénité roborative du sous-texte du film – emblématique des années de censure morale aux États-Unis – est présente dès le début d'un film dont l'enjeu sexuel est patent. Le double sens cher aux contrebandiers du cinéma hollywoodien est ici poussé assez loin tant l'histoire de surface est mince, pour ne pas dire idiote, et que seul le sens (à peine) caché des dialogues et des situations parvient à justifier pleinement les avancées parfaitement chaotiques d'un récit proche parfois du cadavre exquis surréaliste...

Ce scénario qui confine parfois, de par sa loufoquerie (screwball comedy ou comédie imprévisible), à l'écriture automatique, ne tient bien souvent qu'à un fil matérialisé par la trajectoire du capricieux « monsieur Bébé ». Ce léopard, qui apparaît dans le récit comme il entre de le champ – sans plus de raison logique – est ainsi proposé à David par Susan au moment où notre homme vient de récupérer la pièce manquante de son puzzle préhistorique – la clavicule intercostale (aberration anatomique s'il en est) du brontosaure que David travaille à reconstituer patiemment avec son assistante et future épouse. Occupant la même place dans des cadres que seuls différencient décors et costumes et que fait alterner le montage, Susan et David s'entretiennent à l'initiative de la jeune femme de la présence incongrue d'un léopard dans le Connecticut. A la faveur d'un raccord dans l'axe passant d'un plan rapproché à un plan de demi-ensemble, le mot appelle l'image et Bébé entre dans le champ à l'arrière-plan pour venir se blottir contre Susan. La présence de l'animal, on le

comprendra assez vite n'a d'autres fonctions que de produire de l'imprévu et, de fait, du lien entre Susan et celui qu'elle convoite à présent, David. Car Bébé – sorte d'animal-totem représentant Susan à laquelle il est immédiatement associé ici – est imprévisible, ce qui l'oppose à son adversaire, le totem de David, le brontosauve, animal aussi mort que Bébé est vivant, et aussi lié à une trajectoire toute tracée – le mariage avec Miss Swallow – que le parcours de Bébé va se révéler erratique. Autrement dit, Susan en téléphonant à David au sujet de l'encombrant félin, confond zoologue et paléontologue et substitue de fait la vie à la mort. Rapidement le mode de la confusion se généralise et, déjà, David pense être interpellé par Susan à la place de l'animal au cours de la conversation téléphonique. De ce recours à la confusion vont régulièrement naître de petites fictions telles que celle imaginées par Susan pour attirer David jusqu'à elle : à la faveur d'une chute due à la maladresse de la jeune femme et dont David s'inquiète immédiatement au bout du fil, Susan décide d'entretenir l'idée de l'agression par le félin en produisant à l'intention du jeune homme une bande-son singulièrement inquiétante... N'écoutant que son courage mais victime de la même maladresse que Susan, David chute de son côté. Par cette posture similaire, les deux jeunes gens sont alors associés. Ce qui est dit dans « *Bringing up Baby* » est très souvent sans importance : la vérité apparaît mais ne se dit pas – c'est ce qui est montré qui compte. Il est ainsi permis d'observer au cours du film de nombreux écarts entre les paroles et les actes (ce qui justifie l'admiration d'un Eric Rohmer pour le réalisateur américain – Hawks étant, via le culte que lui vouèrent les cinéastes de la nouvelle vague un metteur en scène très important pour le cinéma français).





L'amour ne se dit pas mais il conditionne d'une manière ou d'une autre les comportements. Hawks, cinéaste de l'animalité nous l'avons dit, le sait bien. Le flot de parole – s'il différencie l'homme de l'animal – n'en est pas moins vide de sens ici et n'a qu'une pure fonction sonore et rythmique. Cinéaste du pragmatisme pour lequel tout était avant tout matière, Hawks utilise le son comme n'importe quel artiste déjà moderne : pour sa dimension concrète, physique. « *His girl Friday* » en 1940 atteindra le paroxysme d'une démarche d'où toute musique est bannie pour ne laisser place qu'à un incroyable continuum verbal, à deux, trois, quatre voix et plus, où le sens se dilue et se perd dans la vitesse, les chevauchements et la durée d'un dialogue qui rappelle parfois – si l'on ferme les yeux – la poésie Dada et nonsensique d'un Hugo Ball sur la scène du Cabaret Voltaire.

Film de transition dans le cadre de la comédie américaine qui se cherche une identité nouvelle sous l'effet de la crise économique, « *Bringing up Baby* » a recours à différentes formes d'humour qui toutes ne reposent pas sur le dialogue. Il faut se rappeler à la vision du film que le cinéma n'est systématiquement sonore et « parlant » que depuis 1934. La plupart des spectateurs ont donc en 1938 un souvenir très net du cinéma muet dont ils ont été le public. « *Bringing up Baby* » est ainsi empreint des réminiscences du cinéma burlesque : Cary Grant-David Huxley est ainsi une possible spéculation de ce que serait un Harold Lloyd « parlant ». « George the dog », présent dans plusieurs comédies de l'époque (dont « *My favorite wife* » l'année précédente avec le même Cary Grant), est ainsi l'animal qui vient appuyer la présence du « slapstick », du gag visuel dans le film tant sa présence va engendrer un comportement mimétique chez David. L'animal, un fox terrier prénommé comme un être humain, partage avec David le goût des os. L'homme et le chien ont ainsi ce symbole de virilité

en commun. Mais l'animal ayant tout du chien d'appartement, il apparaît évident que, pour Hawks, cette même virilité est mise en péril par le confort d'une civilisation que les femmes semblent gouverner. A l'instar de l'os, « *Bringing up Baby* » avance l'hypothèse que cette virilité tant exaltée dans les films d'aventures du cinéaste est ici bel et bien perdue.



Un long travelling arrière accompagne David et Susan à la recherche de George. C'est à l'extérieur que se joue la quête de la virilité et non dans les intérieurs sophistiqués de la haute bourgeoisie. Un premier raccord s'opère par un regard hors-champ en direction d'un animal qui se signale par son aboiement. Le cadre s'ouvre alors en plan d'ensemble. David, vêtu d'une sorte de tenue de chasse à courre aussi mal ajustée que grotesque, entame ici la traque d'un animal mort depuis des millions d'années dont George vient d'enterrer l'ultime os manquant. Susan semble elle comme sortie d'un film d'aventures exotiques très populaire à l'époque. Hawks clarifie la situation par le dialogue en faisant dire à Susan : « That's David's bone ». Le cinéaste se moque au passage des américains et de leur rapport à l'histoire puisque la jeune femme ajoute que l'os en question a « plus de cent ans ! » comme s'il s'agissait d'un incroyable laps de temps pourtant bien insignifiant à l'échelle du Jurassique ! En un pur effet burlesque il va s'agir alors pour le couple de ne pas perdre George de vue dans l'espoir de récupérer la précieuse relique préhistorique quitte à aider l'animal dans son entreprise en se comportant comme lui. Ainsi creusent-ils tous deux comme le chien. « C'est amusant – souligne Susan – c'est comme un jeu... », réplique sensée témoigner de la futilité de la jeune femme mais qui en réalité s'avère tout à fait profonde : c'est en effet un jeu, un marivaudage, fruit de l'amour et du hasard partiellement dirigé par Susan (Rohmer, encore lui, n'est pas loin d'un point de vue thématique).



Le couple à la poursuite de l'animalité (doublement : chien et os de dinosaure) se fait presque microcosme régi par des règles singulières. Susan caresse l'idée d'utiliser une charrue pour faire plus de dégâts dans le jardin qui, accessoirement, appartient à sa tante, la vieille femme dont David espère obtenir le million de dollars nécessaire à la poursuite de ses recherches. Les moyens employés dans le but de retrouver l'os sont ainsi ceux qui pourraient également rendre cette entreprise bien vaine puisque la destruction du terrain ne placerait guère sa propriétaire dans de bonnes dispositions quant à un don généreux fait à la science. Est ainsi convoqué sur le monde des amoureux (qui ne sont, en fait, jamais seuls au monde) le regard extérieur de la société – et même de la bonne société ici – en la personne de la tante de Susan. C'est de son point de vue qu'il nous faut envisager le comportement de David pour en extraire toute la drôlerie et opposer au sentiment – « c'est l'homme que je vais épouser » annonce à brûle-pourpoint Susan à sa tante – le monde de l'argent c'est-à-dire la société – « si tu l'épouses, tu n'auras plus en sou de moi ». L'idylle de David et Susan, si elle s'avérait prendre une tournure sérieuse par-delà le jeu d'enfants qu'elle constitue pour l'heure (montrer l'enfance comme une composante importante de l'amour n'est pas le moindre des mérites du film) ferait perdre l'argent de la donation à David et celle de sa rente à Susan. Le contrepoint de cet enjeu du dialogue étant d'ordre visuel : David – que Susan vient de présenter comme un chasseur de gros gibier (on songe à « *Hatari* ! » que Hawks réalisera vingt-quatre ans plus tard) poursuivant à quatre pattes George dans les broussailles est parfaitement grotesque.



C'est sur ce mode que vont se poursuivre les aventures amoureuses et animalières décrites par le film, notamment lors du repas réunissant Susan, David, George, la tante de Susan et son prétendant, le major Applegate, véritable chasseur de fauves ! Ce dernier point est troublant car il dessine en creux une sorte d'idéal masculin que représenterait la figure du baroudeur : le mensonge – expression de son inconscient ? – qu'a inventé Susan à propos de David correspond à la réalité de ce que vit sa tante avec le major. C'est à nouveau la bande-son qui est ici mise à contribution et vient perturber ce que nous montre la bande-image. Le motif du cri – très à la mode au cours des années 30 consécutivement au succès de la série des Tarzan et plus généralement à celui du film d'aventures exotiques – va prendre en charge l'arrière-plan pulsionnel, sexuel d'une séquence qui, à l'image, correspond parfaitement aux règles de bienséances imposées par le code de censure. Comme toujours dans le film, il est tout d'abord question de définir à qui ou à quoi on a affaire : l'hypothèse d'un cri de chouette venant troubler le bon déroulement du repas est avancée par le major qui prétend avoir « la jungle dans le sang ». Ce décalage exotique est de plus souligné par l'attitude de David qui, ne

respectant aucune prérogatives de politesse élémentaire, ne cesse de dire la vérité. Cette notion – notons-le – est liée à la présence du léopard – au mot même « léopard » – comme si ce mot et, par extension, l'animal qu'il désigne, prenait en charge une certaine forme de réel en dépit du caractère incongru du mot dans une conversation et de l'animal dans un salon bourgeois. Le léopard et ce qui a trait à lui font vraiment figures de retour du refoulé dans le cadre d'une société puritaine et d'un cinéma à l'avenant.



Cadré en plan rapproché, le couple formé par Susan et David est lié (et/ou séparé, question de point de vue...) par le chien George, placé entre eux à l'arrière-plan, au moment où Susan rappelle au distrait David qu'il conviendrait de mentir : le figure de l'animal domestique (David face à Susan ?) vient ainsi se substituer à celle de l'animal sauvage – un animal apparaît sur la bande-image quand un autre disparaît de la bande-son.

La question du type et du sens du cri va néanmoins être amenée par le major lors d'une mémorable imitation du léopard au printemps le temps d'une évidente parodie de Tarzan...



Avec « *Bringing up Baby* », Hawks, maître absolu des genres et de leurs mélanges, déplace donc les codes en vigueur du film d'aventures de la jungle à la bonne société américaine afin de produire un humour de surface dissimulant un sous-texte érotique. C'est bien la question de l'être érotique que pose sans cesse le film, cet être qui, dans le fantasme occidental, s'exprimerait sans entrave dans les profondeurs de la jungle !



Signalons encore, qu'à travers le personnage du jardinier, le léopard est associé à un autre interdit, l'alcool dont l'employé de maison pense qu'il est à l'origine de ses visions félines. On le voit, le léopard symbolise un véritable concentré de tabous qui se promène délectablement et élégamment dans un cadre qui est interdit à tout ce qu'il représente. Il est le splendide véhicule de la pulsion dans un cinéma de la civilisation sous contrôle moralisateur. Il est ce qui circule encore de manière tout à la fois imprévisible et décalée dans un art d'essence populaire que la bourgeoisie est en train de s'approprier. Il est ce qui subsiste du désir individuel et primitif dans l'image lisse, presque déjà télévisuelle (la sitcom n'est pas loin), qu'une société hypocrite produit d'elle-même. Le léopard – comprenons le désir – est d'ailleurs tout autant celui de la tante de Susan que celui de Susan elle-même comme nous l'apprendrons très vite. Le major n'imité-t-il pas pour la vieille femme le cri d'amour de l'animal exotique... Le cri de l'animal est un langage en soi, mais est traité par Hawks comme la parole humaine et inversement : en termes de pure rythmique physique, comme une émanation concrète du corps. Il s'agit moins de parler pour faire sens chez Hawks que de communiquer à l'autre quelque chose de sa corporéité. Sur ce plan encore, le léopard, pur corps de cinéma, langoureux et erratique, est un élément remarquable de dérèglement du sens au profit des sens.



In fine, le triomphe de l'animal sera total. On peut en effet lire le film comme une fable qui narre la rencontre d'un animal vivant – le léopard, générant par son imprévisibilité une sorte d'éternel présent dans lequel sont dissouts les projets de personnages trop sages, à la vie trop réglée – avec un animal mort – le dinosaure, vestige dont la reconstitution patiente et la quête de la pièce manquante ne renvoient à rien d'autre qu'à une existence elle-même fossilisée.





Le traitement du motif du squelette par Cecil B. DeMille, réalisateur de « *La rançon du trône* » -film qui inspirera pour une grande part « *Bringing up Baby* »- et par Howard Hawks, est à cet égard révélateur. Si les deux cinéastes utilisent le gigantisme du fossile pour créer une rupture d'échelle entre les plans et visualiser un rapport de force au sein du couple, DeMille joue de l'aspect menaçant du squelette dont la mâchoire relaye dans les plans avec l'homme la menace que représente la femme alors que Hawks désigne plutôt le squelette comme l'équilibre d'une vie ancienne que Susan doit détruire pour créer une stabilité nouvelle, plus solide, avec David. C'est le sens du surcadrage qui enserre le couple lors de l'avant dernier plan et qui contient à lui seul tout le pessimisme largement teinté de misogynie de Hawks. Dans les deux cas la symbolique basique des cadrages en plongée (infériorité) et contre-plongée (supériorité) est traitée avec une certaine perversité puisque la femme pourtant cadrée en plongée aura néanmoins l'avantage. Il y a là une mise en scène « ironique » du sexe dit « faible ».



Constatons toutefois que si la femme de DeMille est prête à faire tomber l'homme de son piédestal, celle de Hawks désire plus : elle souhaite et parvient à faire en sorte que ce soit l'homme qui la hisse jusqu'à lui. La séquence n'échappera pas à un autre grand misogynne, en la personne d'Alfred Hitchcock, qui reprendra ce final avec le même acteur quelques vingt ans plus tard pour « *North by northwest* » (« *La mort aux trousses* »), lorsque Grant hissera en un splendide raccord formel Eva Marie-Saint du flanc de falaise du Mont Rushmore à sa couchette de wagon-lit !

6) Une théorie de l'évolution : l'animalité, l'enfance, le je(u) et l'amour.

Que conclure ? Que « *Bringing up Baby* », sous ses allures loufoques et superficielles est un grand film de son temps et un grand film tout court. Un grand film de son temps car il témoigne d'une époque sur de nombreux plans. Il apparaît comme l'un des premiers grands sommets dans l'art hollywoodien du cinéma parlant en cela qu'il représente un maillon important dans la grande chaîne de l'évolution entre cinéma muet et cinéma parlant, il est un peu le grand film burlesque du début de l'ère du parlant qui se souvient encore du slapstick mais qui, déjà, donne à l'homme et à la femme « des mots pour une conversation » dirait Stanley Cavell. Il est ensuite un film politique qui bâtit un éloge du désir – synonyme de vie – face au conformisme que vise à instaurer le code de production.



Il est en effet question dans « *Bringing up Baby* » d'être vu sous son vrai jour – ce qui en fait également un grand film sur l'amour – et d'opter pour une vie qui ressemble davantage à ce jour-là que ce qui était socialement prévu pour vous. En voyant le professeur Huxley seul au milieu de son musée d'histoires naturelles, il est permis de se souvenir de l'ouverture de « *The Royal Tenenbaum* » de Wes Anderson en 2001 ou des enfants trop vieux, qui n'avaient jamais l'heur de s'aimer ou de se choisir une vie en dehors de celle tracée pour eux à l'avance, étaient toujours entourés de bêtes empaillées, épinglées, mortes, inertes comme il en va en réalité des images qui ne sont qu'un reflet parfois lointain de la vie.



« *The Royal Tenenbaum* » 2001 de Wes Anderson.

En filant la métaphore animal, Hawks propose une petite cosmologie des affres de l'amour qui, si elle s'avère souvent extrêmement drôle, n'en demeure pas moins très pessimiste sur le phénomène du couple – cellule où il s'agit avant tout de prendre l'ascendant sur l'autre si l'on ne veut pas se perdre soi-même. L'homme de comédie est ainsi la version dénaturée, minorée (la recherche de l'érection durant tout le film), de l'homme du film d'aventures. Le même Cary Grant sera en effet bien différent dans son rapport au personnage féminin dans le cadre sérieux de l'aéropostal dans le film suivant du cinéaste, « *Only angels have wings* » en 1939.

Là encore, sous des dehors qui peuvent sembler simplistes le film impose un point de vue radical sur le rapport au langage en général et au cinéma en particulier. A quoi sert le parlant selon Hawks ? A faire la démonstration, grâce à l'image, que toutes et tous nous racontons n'importe quoi au sens où ce que nous disons de nous-mêmes comme des autres est régulièrement invalidé par ce que nous faisons. Eric Rohmer, nous l'avons dit, bâtira une œuvre entière sur ce dispositif. Là encore l'héritage de l'entre-deux guerres est sensible. Le rapport complexe d'un Chaplin avec le cinéma parlant par exemple, sa méfiance envers la parole qui n'aura mené qu'à un double et gigantesque massacre mondial en l'espace d'un quart de siècle, va générer tout un cinéma de la parole inutile en elle-même mais passionnante lorsqu'elle sera mise en perspective avec l'image. Hawks sera ainsi l'un des fers de lance de ce qui deviendra l'essence du cinéma américain : l'action, l'agir. Le cinéma américain se définit ainsi : il montre un présent où l'action des personnages permet de dénouer une crise venue du passé et qui permet d'ouvrir le récit sur un avenir différent. Chez Hawks on est ainsi ce que l'on fait. Si les héros de sa veine aventurière font ce qu'ils disent, c'est l'exact contraire qui se produit pour les héros de sa veine comique. Le cinéaste instaure donc un certain rapport de la bande-image avec la bande-son en fonction du genre dans lequel il officie. Peut-être y-a-t-il là un lien entre ces différences de traitements et la fameuse volonté du réalisateur d'œuvrer dans tous les genres et même d'y réaliser un film marquant puisqu'il aura ainsi cartographié la plupart des rapports entre l'image et le son – entendons la parole – que permet le cinéma.

Enfin et en conséquence, malgré sa défiance pour la figure de l'intellectuel, idéalement incarné dans le film par le psychanalyste, c'est-à-dire l'homme dont le métier est d'identifier les agissements du cerveau reptilien, le cinéaste propose une vision du monde proche de celle de Freud où tout est pulsion travestie par le langage. Tous les personnages comiques hawksiens passent ainsi leur temps à utiliser leur intelligence et leur maîtrise du langage pour justifier à leurs propres yeux comme à ceux des autres des comportements auxquels ils ne comprennent rien mais qui sont pourtant les leurs. A ce jeu-là, la femme hawksienne est néanmoins et bien souvent plus habile que l'homme. La femme est ainsi celle qui sait reconnaître en premier son propre désir et faire ce qu'il faut pour le suivre pleinement. La caricature dont le psychanalyste est l'objet est donc probablement le masque derrière lequel se dissimule un cinéaste plus intelligent et cultivé qu'il ne le dit. *« La complaisance des metteurs-en-scène de cinéma américains à favoriser cette situation en est un des facteurs – écrit Stanley Cavell. L'exemple de Howard Hawks vient à l'esprit. Les films de lui que je discute dans ce livre m'apparaissent clairement être l'œuvre d'un esprit brillant, cultivé quoiqu'un peu brutal, en tout cas de quelqu'un qui connaît son métier : l'œuvre d'un artiste, pourrait-on dire à juste titre. Pourtant, dans les entretiens auxquels il s'est prêté quand il a été découvert, il y a de cela environ dix ans, par les milieux intellectuels, il se présente comme un cow-boy. Je suppose que c'est là un prolongement naturel de son brillant, de sa culture et de sa brutalité. Tout se passe comme s'il savait bien que pour acquérir et conserver un public en tant qu'artiste américain, il lui fallait éviter d'être perçu comme un artiste, sinon de manière conditionnelle ; surtout, il ne devait pas avoir l'air de se reconnaître artiste. La condition qui pourrait rendre acceptable cette revendication d'une identité artistique, c'est que Hawks paraît si bizarre qu'aucun individu pourvu de goûts à peu près normaux ne serait prêt à payer ce prix pour lui ressembler. »*⁶

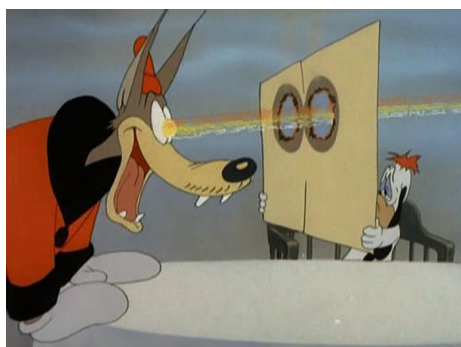
On le voit, il y a toujours du jeu chez Hawks, personnage en définitive facétieux, qui, s'il ne s'est guère intéressé aux enfants en tant que tels dans son œuvre aura en revanche toujours laissé une place importante à la part d'enfance de ses héros. La place qu'occupe l'enfance dans la construction du sentiment amoureux est ainsi un apport précieux de « *Bringing up Baby* » à la question de l'amour. Ne dira-t-on pas du même couple d'acteurs – Grant-Hepburn – dans le « *Philadelphia story* » de George Cukor, qui se construit au départ sur les acquis de « *Bringing up Baby* », qu'ils ont « *passé leur enfance ensemble* ». C'est bien de cette enfance qu'il est question dans « *Bringing up Baby* ». Le film de Cukor pourra alors, sur cette base, questionner l'amour d'après le divorce puisque son film s'ouvre sur la séparation des deux protagonistes. Et dans ce quatrième moment de l'amour – comme dirait le Jean-Luc Godard d'« *Eloge de l'amour* » – que représentent les retrouvailles, la question de l'enfance, si elle doit par certains aspects être dépassée, n'en reste pas moins fondatrice. Nombre de comédies posent ainsi la question de l'âge de leur personnage principal : c'est alors la question de la maturité qui devient centrale. Bien des acteurs comiques – de Buster Keaton à Jim Carrey en

⁶ Stanley Cavell, « *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage* », Collection Essais, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1993, pp. 44-45.

passant par Jerry Lewis – n’ont ainsi pas plus de 10 ans d’âge mental⁷, ce qui leur interdit de vivre pleinement le sentiment amoureux. C’est là, sans doute, la tradition burlesque, c’est-à-dire muette, c’est-à-dire la tradition des films où le gag visuel prédomine. Avec le parlant, avec Hawks et quelques autres, les mots sont entrés en jeu et la comédie est ainsi devenue le lieu de la discussion des institutions en général, et de celle du mariage en particulier. C’est là le pan d’histoire du cinéma qui s’ouvre avec « *Bringing up Baby* ». Et en cela c’est aussi « une autre histoire »...



« *Seven chances* » 1921 de Buster Keaton.



“*The shooting of Dan Goo*” 1945 de Tex Avery.



« *The ladie’s man* » 1963 de Jerry Lewis.



“*Eternal sunshine of my spotless mind*” 2004 de Michel Gondry.

⁷ Cette question de l’âge mental et de l’apparence physique qui ne correspondent pas toujours est centrale pour un cinéaste actuel comme Wes Anderson : citons à nouveau « *The Royal Tenenbaum* » en 2001 ou encore « *The aquatic life with Steven Zissou* » en 2004 où la question de la maturité dans les relations filiales est fondamentale.